



Rotger, Patricia Hilda. "Monstruos y afectos: las formas del miedo en relatos de Ana María Shua".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, marzo de 2018, vol. 7, n° 13, pp. 21-28.

Monstruos y afectos: las formas del miedo en relatos de Ana María Shua

Monsters and affections: the forms of fear in stories of Ana María Shua

Patricia Hilda Rotger¹

Recibido: 05/12/2017

Aceptado: 23/01/2018

Publicado: 12/03/2018

Resumen

La lectura de algunos relatos de Ana María Shua nos permite analizar cómo el terror es construido desde la relación entre monstruos y afectos. Justamente, el miedo surge en estos textos en el seno de la familia donde se plantea un interrogante sobre la naturaleza del vínculo entre madres e hijos. Entre los niños devenidos en monstruos y la opresión de los mandatos sociales sobre la madre, los relatos instalan interrogantes que subvierten los órdenes establecidos y desnaturalizan los roles sociales. Así, los textos se presentan como espacios de extrañeza desde donde se cuestionan los modos previsibles de las relaciones afectivas y se habilitan nuevas maneras de entender los vínculos.

Palabras clave

Monstruos; afectos; familia.

Abstract

The reading of some stories by Ana María Shua allows us to analyze how terror is constructed from the relationship between monsters and affections. Precisely fear arises in these texts within the family where a question emerges about the nature of the bond between mothers and children. Among children turned into monsters and the oppression of social mandates on the mother, the stories install questions that subvert established orders and denaturalize social roles. Thus, the texts are presented as spaces of strangeness from which the foreseeable ways of affective relationships are questioned and new ways of understanding the links are enabled.

Keywords

Monsters; affections; family.

¹ Doctora en Letras, Magister en sociosemiótica; actualmente se desempeña como Profesora adjunta en las cátedras Teoría y Metodología literaria I y Teoría de los discursos sociales I de la Escuela de Letras (UNC). Codirige el proyecto de investigación con subsidio de Secyt titulado "Políticas discursivas en la construcción de la diversidad sexual: retóricas de naturalización". Autora del libro *Memoria sin tiempo. Prácticas narrativas de la memoria en escritoras argentinas de la posdictadura* (2014). Contacto: patrirotger1@gmail.com.



La literatura de terror coloca su centro de gravitación en provocar una afección: el miedo y sus derivados, la angustia, el temor, la incertidumbre. Es desde esta idea de pensar la literatura como territorio en donde intervienen, se generan, se cruzan e irradian los afectos, que nos interesa reflexionar sobre los modos diversos que toma la construcción del miedo en la narrativa contemporánea de Ana María Shua. Desde la irrupción del llamado “giro afectivo” en las ciencias sociales y humanas (Arfuch 2016), que generó un cambio para pensar la discursividad social centralizando la atención en el estudio de los afectos y las emociones, también podemos leer la literatura y sus juegos de representaciones desde una mirada que focalice en los procesos afectivos que la narrativa alienta, genera y produce como efecto de lectura.

Hablar del miedo como efecto de lectura nos conduce al género de la literatura de terror (Gandolfo 2007), cuestión que complica la reflexión puesto que no nos interesa pensar la literatura desde el sistema de géneros porque la restringe a una suerte de taxonomía o, al menos, a cierta normativa genérica que a veces funciona a priori. Más bien se trata de concebir una idea más porosa y contaminada que muchas veces el concepto de género impide. En todo caso, elegimos pensar con Derrida (1980) en las virtualidades que puede abrir el concepto de género si lo concebimos en sus posibilidades. Es decir, lo que un género puede (parafraseando la expresión de Spinoza “lo que un cuerpo puede” que viene a cuento cuando hablamos de emociones), en el sentido de esas virtualidades posibles que supone el género más allá de sus realizaciones. Esta idea abstracta del género abre el campo a la pluralidad porque parte de la idea de mezcla, contaminación y, fundamentalmente, de hibridez a la hora de pensar el género o los géneros, si este fuera el caso. Así, este punto de partida nos habilita para meditar más que en realizaciones del género y sus correlatos, en su apertura y en sus usos. La idea de uso, a su vez, conlleva la idea de fragmentación y desvío, es decir, de torsión, transformación, quiebre, ruptura y su consiguiente resignificación. De esta forma, nos interesa resaltar de qué manera los textos se apropian del género de terror de una manera singular que, en los relatos que trabajamos, se traduce como una afección generada por la irrupción de figuraciones monstruosas que dislocan de distintas maneras los órdenes establecidos y naturalizados de la vida cotidiana.

Hablamos antes del giro afectivo y, en este sentido, no desconocemos las distinciones que desde diferentes sedes teóricas se han señalado entre afecto y emoción (Lara y Grazú 2013), pero aquí usaremos el término afecto en el sentido de fuerzas e intensidades, privilegiando el cuerpo como lugar de efectuación de esa potencia, la cualidad de afectar y ser afectado. Al mismo tiempo, nos interesa detenernos en las figuras del discurso que condensan la emocionalidad de los textos (Ahmed 2015). En esta ocasión queremos reflexionar sobre las formas que adopta el miedo en dos textos de Ana María Shua: el cuento “Como una buena madre” (2002) y la novela *Hija* (2016). Relatos que forman corpus no sólo por la afección que provocan, el miedo, sino también porque están habitados por monstruos, los cuales ponen en tensión ciertas normatividades aceptadas como naturales. En efecto, estos monstruos aparecen en el seno de la familia porque lo que estos relatos interrogan es, justamente, el vínculo madre/hijos centralizando así la incertidumbre, la duda y el espanto en el propio círculo familiar. Esta es la línea de continuidad que enlaza ambos textos, los conecta y los distancia porque en cada caso el miedo toma un cariz particular pero lo cierto es que el mismo fantasma aparece en los dos: lo monstruoso en el seno familiar.

Podemos pensar estos monstruos como una desestabilización y anomalía que socava con su extrañeza lo considerado normal, natural y estable (Giorgi 2009). La fuerza de lo anómalo reside precisamente en ese poder disruptor de continuidades semánticas establecidas, en la desnaturalización de lo conocido y aceptado, en el cuestionamiento de los límites entre lo humano y lo monstruoso, y de sus formas de legibilidad social.

En esta combinación de lo imposible y lo prohibido que reúne el monstruo, tal como lo señala Foucault (2001), aparece un campo de exploración estética (pero también socio-cultural por lo que tiene de disruptor de lo convencional y transformador de los estereotipos) para las ficciones del presente.

Al cuidado de pequeños monstruos

En la larga trayectoria como escritora de Ana María Shua podemos hallar diferentes monstruosidades habitando su obra, algunas de ellas concentradas en su libro más evidente en relación con la temática como *Fenómenos de circo* (2011) donde aparece el monstruo leído en una corporalidad deforme o irregular y por ello exhibible como fenómeno remitiendo así a prácticas circenses del siglo XIX. Pero tal vez el terror en estado puro se puede leer en una novela muy anterior, *Soy paciente* (1980), en donde el clima de violencia y opresión que sufre un paciente que no puede salir de un hospital se torna metáfora del horror de la dictadura vivida en nuestro país.

En esta ocasión, no nos detenernos en la corporalidad monstruosa leída en su literalidad, sino más bien en lo que llamamos “el efecto monstruo”, es decir, no tanto su encarnadura corporal sino más bien en su “impresión” o, hablando de afectos, en aquello que provoca una señal, marca o afección en el otro. Es decir, en la percepción de lo monstruoso y su consiguiente sensación provocada aludiendo así a las afecciones de quien mira y, en este caso, de quien percibe y quien siente. Se trata de una impresión, de una disposición perceptiva y sensible ante lo monstruoso que aparece como amenaza.

“Como una buena madre” es un cuento que trabaja con la exposición del funcionamiento coercitivo del mandato social en relación con una correcta maternidad. La historia del cuento se concentra en el registro del hacer diario de una madre en su hogar. A cargo del cuidado de sus pequeños hijos y de las tareas de la casa, la narración muestra las alternativas simultáneas y superpuestas del hacer de esta madre que continuamente se cuestiona en su rol:

Mamá siempre leía libros acerca del cuidado y la educación de los niños. En esos libros, y también en las novelas, las madres (las buenas madres, las que realmente quieren a sus hijos) eran capaces de adivinar las causas del llanto de un chico con sólo prestar atención a sus características (2002: 259).

La protagonista está continuamente acechada por ciertos registros normativos que evalúan su rol como mujer y madre. Y esa evaluación constante que la protagonista siente resulta negativa porque continuamente falla en esa ejecución mínima del hacer de todos los días: “Pero una buena madre no consuela a sus hijos con caramelos, una madre que realmente quiere a sus hijos protege sus dientes y sus mentes” (2002: 260).

Es que el poder del mandato social tomado como regla actúa como una micropolítica del poder y del deber que regula cada pequeño acto cotidiano relacionado con la vida del hogar, las tareas domésticas y el cuidado de los niños. Justamente lo que el relato de Shua pone en evidencia es el peso de ese mandato que actúa como ley (“Una buena madre no lo hubiera permitido...” se repite constantemente), un peso que resulta opresivo a tal punto que tiñe toda la atmósfera y el clima del texto. Es esa opresión, también, la que se figurativiza en una serie de gestos y microacciones de los niños quienes, en medio de esas tensiones opresivas, devienen monstruosos.

Los niños son monstruosos porque empujan a la madre hacia el horno caliente, provocan que se lastime, la persiguen, no la dejan tranquila, la acosan, la manosean, se pelean entre ellos, acechan al bebé, la insultan y, finalmente, en la escena que cierra el cuento, en el

mismo momento en que ella abraza y acuna a su bebé, este le mete el dedo en el ojo. Así, el cuento se cierra con una escena narrada desde la ambigüedad de un gesto que no se sabe si es involuntario o programado: "...algunos movimientos parecían completamente azarosos, otros casi deliberados, como si se propusieran algún fin" (2002: 273). Un gesto muy violento aún en su micro expresión porque pone en contraste la dulzura e ingenuidad típicamente asociada a la imagen de un bebé con la agresividad más extrema, puesto que la madre en ese momento (en el que se recluye en el baño, lastimada, golpeada por el forcejeo con sus hijos, para ponerse a salvo junto con el más pequeño de la persecución de sus hermanos) es totalmente vulnerable.

De esta forma aparece el miedo en este relato, de la mano de estos monstruos pequeños que, dispensados de culpa por su supuesta incapacidad de hacer mal, resultan verdaderamente atroces. El miedo surge como efecto de desajuste de esta familiaridad. Brota de estos monstruos, de los hijos, de los niños supuestamente inocentes para el imaginario de nuestra cultura. En relación con el afecto, se trata de monstruos queridos, son los propios hijos los que acorralan, persiguen y atormentan con sus gritos y corridas en la casa a la madre generando un clima de agresividad y violencia: "Sólo cuando se trataba de atacar al bebé Tom se volvía asombrosamente silencioso, esperando el momento justo para saltar callado, felino, sobre su presa..." (2002: 260).

Cuando los afectos se contaminan de emociones contrariadas, amor y odio al mismo tiempo, las acciones de esos niños no pueden sino ser monstruosas porque resulta ambiguo si ignoran o no su malintencionado hacer. El relato trabaja desde el centro de esa ambigüedad, esa frontera porosa e indiscernible que entremezcla intencionalidades y afectos. Entonces, la lealtad esperada en el vínculo amoroso de madre e hijos se siente traición y desencanto que tampoco ninguna buena madre puede atreverse a experimentar: "Tratando de no demostrarle que tenía ganas de vengarse, de hacerle daño. Tratando de portarse como una buena madre, una madre que realmente quiere a sus hijos" (2002: 261).

Son estos afectos contrariados que tornan monstruosos a los seres más queridos, afectos que se entrecruzan con aquellos mandatos que constriñen a esta protagonista mujer y madre, los que funcionan como generadores de este espacio de terror. Un terror dado por esta cotidianeidad opresiva que es tan cercana, pero, más dramáticamente, tan querida. Aquí podemos pensar en la idea de lo siniestro en el sentido de lo extraño en lo familiar, de lo perturbador que corroe lo conocido: "Descubre lo que está oculto y, al hacerlo, efectúa una inquietante transformación de lo conocido en desconocido" (Jackson 1986: 65).

El miedo surge también como clave de la impotencia de una mujer que es víctima pasiva de la agresión. Una mujer vulnerable parece materia pasible de esas microviolencias por lo que el lector ve acrecentarse su temor, ya que el relato está narrado desde la perspectiva de la madre, en relación con lo que puede seguir sufriendo la protagonista: ¿a qué más se verá expuesta?, parece preguntarse el lector ante esta serie de acciones violentas que van *in crescendo*. ¿Acaso una buena madre puede dudar de la inocencia de su hijo? Ese es el interrogante que plantea el relato y el miedo surge como imposibilidad de una respuesta clara y previsible.

Lo que hacen estos niños monstruos es poner en tensión el terreno de los afectos y su protocolo de previsibilidades, y las codificaciones felices de los vínculos: ¿qué sucede si los niños no son siempre inocentes? ¿Y qué si una madre por sentirse agredida por sus hijos puede atreverse a no quererlos? Así, es el cuestionamiento sobre los afectos lo que genera el terror, ya que el miedo surge cuando las incertezas sobre los roles y los vínculos aparecen.

En una entrevista de Marta Dillon a la catedrática María Jesús Izquierdo,² esta habla de la división sexual del trabajo y de cómo las mujeres han sido tradicionalmente asignadas al cuidado de los hijos, y presenta una interesante reflexión sobre cómo aparece el rol de cuidadora en la sociedad patriarcal:

Deberíamos pensar que la posición mujer genera una configuración psíquica consistente en desear ser deseada. Mientras que la configuración hombre ejemplifica el deseo de poseer aquello que se desea. Luego habrá personas más cerca o más lejos pero es la disposición propia del patriarcado. Entonces a mi modo de ver, cuando alguien pone en el centro del escenario la necesidad de ser querida significa que instrumentaliza a los demás para conseguir eso. Y esto significa que cuando provee de cuidados lo hace para ser valorada, no para que la gente esté bien. No es lo mismo que un niño o una niña estén bien cuidados que una persona sea una buena madre. Si aspiro a ser una buena madre es una posición narcisista que requiere de reconocimiento. Cuando me preocupo por las criaturas mi orientación es hacia el objeto de amor, no a mí misma. Si damos por bueno que la orientación de la mujer patriarcal es a ser querida, creo que podemos dar por válida la afirmación de que el cuidado es una actividad instrumental que no está al servicio de las personas dependientes sino al servicio del reconocimiento de ellas mismas. Y eso pondría en discusión, al margen del respeto que se pueda tener por los derechos de las mujeres, aun cuando no interese que sean explotadas, [que] no se tiene suficiente conciencia de que el problema del cuidado, basado en la división sexual del trabajo, es dañino para ambas partes: porque ahoga la posibilidad de su desarrollo personal a quien está al servicio del cuidado –porque no puede plantear su proyecto de vida– y para quien recibe los cuidados, porque es objeto instrumental. Y esa relación es una relación de poder (Dillon 2017).

A partir de esta reflexión podemos pensar en cómo la protagonista del cuento, en tanto fuerza de trabajo invisible que se dedica a las tareas domésticas y de cuidado, busca de alguna manera un reconocimiento, la cual se da a través de esa autoevaluación constante. Igualmente, Izquierdo señala que las relaciones de dependencia generan hostilidad y dan lugar a microviolencias, muchas veces generadas por la postergación social que sufre la cuidadora que posiblemente ha abandonado sus planes de vida en pos del cuidado. Esta agresividad se potencia si sumamos, pensando en el cuento, la violencia de los niños. Cuando Izquierdo habla de micropolíticas de la crueldad para señalar descuidos de los cuidadores hacia las personas dependientes, podemos, a partir de este relato, pensar al revés, es decir, en estas micropolíticas de la crueldad de los niños hacia su madre, las microviolencias, que aquí están exacerbadas por la extrema sensibilidad del punto de vista o perspectiva de la madre. Entonces, esa amenaza, esa violencia, ese daño infringido por los hijos, que es físico y psicológico porque golpean e insultan a la madre, sumado a la propia agresividad de la madre replegada en su rol socialmente asignado de cuidadora, generan una atmósfera de tensiones que se transparenta en la trama del cuento y habilitan una pregunta: ¿quién es más vulnerable en este contexto? ¿Los niños dependientes o esta madre, sufriente y dolida víctima de ellos? Así se ha revertido la relación de poder, los niños dominan la escena y toda la construcción del miedo; lo que verdaderamente atemoriza es el fantasma de no ser querido o no querer. ¿Puede la protagonista asumirse como mala madre o mala cuidadora? O como dice Verónica Gago “¿Pueden las mujeres, dejar de naturalizar una “disposición” ética al cuidado cuando

² Doctora en economía y profesora de Teoría sociológica en la Universidad de Barcelona.

ésta sólo hace que nos reconozcamos en esa tarea?” (Gago 2017).³ En ese sentido, Izquierdo señala que hay mucha culpa en las mujeres por sentirse vulnerables ya que se la piensa como un defecto moral y esa culpa, señala, habla justamente de omnipotencia. En efecto, el cuento presenta una madre autoexigente, que al mismo tiempo cocina, atiende a su bebé, recibe al verdulero y habla por teléfono en el medio del desorden y la demanda de sus hijos, que se siente culpable de retar a su hija aun cuando esta la empuja y le provoca una lastimadura: “Vio la carita asustada, los ojos grandes de Soledad, y pensó que había sido cruel. Una buena madre, una madre que realmente quiere a sus hijos, no los carga de innecesaria culpa” (Shua 2002: 262).

El cuento escenifica de una manera exacerbada pero verosímil, porque la sobreexigencia y demanda no están caricaturizadas sino más bien desplegadas en su mayor detalle, la vulnerabilidad de la protagonista como mujer, como esposa, porque el marido aparece sólo como una voz lejana que le llega desde el teléfono y la hace llorar, y como madre ante esos hijos que la acechan y la hieren. Desde este terreno de una vulnerabilidad extrema, expuesta al dolor y al daño se despliega la pregunta amenazante: ¿puede una madre no amar a sus hijos? Es ese territorio tabú el que se despliega como horror donde los afectos y los monstruos se resignifican, se condensan y se vuelven interrogantes desafiantes hacia una cultura que en sus representaciones muchas veces invisibiliza las tensiones en la familia y borra los conflictos, proponiendo así formas más complejas y diversas de entender los vínculos y los roles.⁴

Al mismo tiempo, es interesante pensar que esta sensación amenazante se vive en el espacio del hogar, tradicionalmente pensado como espacio seguro para la mujer y en este sentido el espacio corporal y el espacio social se ven amenazados:

... la pregunta sobre qué es temible y quién debería sentir miedo está ligada con la política de la movilidad (...) la producción de lo “temible” está ligada con la autorización de los espacios legítimos: por ejemplo, en la construcción de la casa como segura, las formas de femineidad “apropiadas” quedan ligadas con la reproducción del espacio doméstico (Ahmed 2015: 117).

De esta forma, el espacio de la casa asignado tradicionalmente a la mujer, que se ofrecía como seguro en contraste con el espacio público habilitado a los hombres y del cual se la excluía, muestra también su carácter amenazante y peligroso y, por esa razón, genera un clima angustiante ya que ni siquiera en su reducido campo de acción puede sentirse libre y mucho menos, autónoma: termina encerrada en el baño mostrando, a través de esta reducción de espacios y su inmovilidad creciente, la asfixiante atmósfera que construye el relato donde el miedo es la respuesta a la amenazante violencia.

³ También la autora hace una lectura económico-política de las tareas de cuidado: “Su condición de invisibilidad es producida histórica y políticamente. Son tareas que tienen que ver con la reproducción social en general y que han sido desvalorizadas una y otra vez, justamente para que no cuenten, para que no se remuneren, para que no se las reconozca como inmediatamente productivas. El trabajo doméstico, afectivo, de cuidados, estipulado como gratuito y obligatorio, es la clave de la productividad del salario, su parte oculta, su pliegue secreto. ¿Por qué oculto y secreto? Porque es lo propio del capitalismo explotar ese trabajo a través de su división sexual, lo que le permite jerarquizar la relación entre sexos (y más en general: hacia cuerpos feminizados) y subordinar trabajo gratis, mientras lo devalúa políticamente” (Gago 2017).

⁴ Para una lectura de las representaciones de la maternidad en la literatura argentina, ver Nora Domínguez (2007).

El monstruo más temido

En la novela *Hija* también la historia gira alrededor del vínculo madre-hija y del conjunto de emociones en tensión que las unen. El narrador desde el inicio muestra no sólo el mandato social de ser madre que recae sobre Esmé, la protagonista, sino también su primer rechazo a la idea de la maternidad y su posterior deseo de tener un hijo. La narración avanza mostrando el amor materno, la dedicación excesiva y los cuidados que están siempre atravesados por el miedo de la madre: “¿Así era tener hijos? ¿Encontrarse día y noche sometida al terror de perderlos?” (2016: 88).

El relato avanza en el registro de la vida de la familia y poco a poco se suceden hechos que van configurando las particularidades de conducta de Natalia, la hija. Así, de manera paulatina se narran acciones de la niña que por efecto de la acumulación van construyendo la extrañeza del personaje y que, leídas en serie, terminan por conferirle un carácter monstruoso. Acciones que van siempre acompañadas por las dudas de la madre que se repiten: “¿Fue tal vez ése el comienzo? ¿Fue ése episodio en el jardín de infantes? ¿Su reacción ante ese episodio? Se preguntará Esmé muchos años después” (2016: 94).

El interrogante de la madre busca una explicación, un origen, una causa del comportamiento extraño de la hija: primero fue una tortuga ahogada en un tarro de pinturas en el jardín de infantes, después la crueldad ante un compañerito enfermo, más tarde la acusación de robo que recayó sobre la empleada.

Ante estas acciones, Esmé se autoevalúa como madre constantemente y siempre cede ante las explicaciones de su hija, por lo que la protagonista no parece dudar de las acciones de Natalia. A su vez, el narrador no descubre al lector ni la verdad ni la falsedad de las versiones, ya que narra desde la perspectiva de la madre; se mantiene al margen creando en el lector la impresión de que se trata de un territorio incierto en el que, sin embargo, va sembrando signos de anomalía *in crescendo* a medida que avanza el relato. Así, lo que podía leerse como aisladas travesuras de niños se convierte en una suerte de encadenamiento de episodios más siniestros: Natalia es la única presente cuando muere su abuelo diabético y su abuela sospecha que no lo ha asistido o que le ha dado azúcar; la niña logra evadir la situación, pero el relato deja estos signos ambiguos y los suma a otros donde se insinúa con sutileza la posición manipuladora de Natalia. Así, se la vincula con un episodio de drogas y con el fingimiento de un embarazo para extorsionar a un amigo de sus padres; después protagoniza un accidente de auto en el que mata a un hombre y culpa a su amiga, quien es sentenciada a prisión. Por este último suceso, Esmé descubre que su hija ha abandonado la universidad en Estados Unidos, ha alquilado su vientre y extorsiona a los padres del bebé, para, finalmente, recibir la noticia de su asesinato en un enfrentamiento de bandas.

Desde el final se lee la historia como una acumulación de situaciones extremas que fueron provocando un extrañamiento progresivo en el lector al mismo tiempo que la protagonista iba descubriendo con sorpresa las conductas extrañas de la hija. Resulta tan cargada y sofocante la vida de la hija que Esmé siente alivio cuando se entera de su muerte: “Lo que siente es alivio, un gran alivio de que su hija no esté, y mucho, mucho miedo de que vuelva. Ahora sí el amor, el dolor y el horror se expanden en su pecho y Esmé, por fin, puede llorar” (Shua 2016: 250).

En esta novela, otra vez el terror surge en el seno mismo de la familia donde la conducta de la hija resulta anómala porque la maldad y la crueldad están latentes. No son explícitas sino que, justamente, son sutiles y por ello son tan eficaces en su labor de contaminar toda la esfera de acción con dudas e incertezas en torno a la verdadera naturaleza del personaje.

El terror aparece atravesando todo el relato y toma la forma de una continua evaluación que hace la protagonista de su rol de madre. Entonces, se repite el tópico del

cuento “Como una buena madre”, es decir, el peso opresivo del mandato social recayendo sobre Esmé que la hace pensar en ella misma como un monstruo cuando reprende a su hija: “¿Qué clase de madre basura, de madre monstruo era ella que le hacía eso a su propia hija?” (2016: 112).

Hay entonces una pregunta en torno a quiénes se convierten en verdaderos monstruos, si la madre cuando reacciona o la hija cuando actúa un desborde frente a lo esperado por la primera. En todo caso se trata de las expectativas sobre conductas esperadas en el marco del campo de lo previsible en el vínculo madre-hija. Todo aquello que perpetre un desvío, un quiebre, un desajuste de lo esperado, todo aquello que no alcance las expectativas previstas se torna monstruoso en la medida en que, como señala Foucault, el monstruo se erige como principio de inteligibilidad de todas las formas de anomalía (Balza 2013).

Estos textos ponen en escena la figura del monstruo desestabilizando los vínculos filiales, minando el interior de la institución familiar; resulta por eso el más temido porque, justamente, se trata de un monstruo querido que conjuga, mezcla y contamina las fronteras del miedo y del afecto. Es desde esa zona indiscernible entre lo que se teme y lo que se quiere, que aquí se entremezclan y confunden, se superponen y sobreimprimen, que se despliega e instala un interrogante sobre los roles y los vínculos, el peso de los mandatos sociales, el deber ser y las expectativas que se ciernen sobre los lazos, las frustraciones, los desvíos, las crueldades y los cuidados.

El terror en estos textos de Shua recupera los monstruos propios, los monstruos familiares, los monstruos queridos, y se presenta como un espacio de interrogación sobre los propios afectos que desestabiliza no sólo los roles previstos para las madres y los hijos, sino los afectos previstos, aceptados y legibles en el vínculo filial.

Referencias bibliográficas

- Ahmed, S. (2015), *La política cultural de las emociones*. México: UNAM.
- Arfuch, L. (2016), “El giro afectivo. Emociones, subjetividad y política”. *DeSignis*, 24: 245-254.
- Balza, I. (2013), “Tras los monstruos de la biopolítica”. *Dilemata*, 5 (12): <http://www.dilemata.net/revista/index.php/dilemata/article/view/214> (5-7-2016).
- Derrida, J. (1980), *La ley del género*. Trad. de Jorge Panesi. Mimeo.
- Dillon, M. (2017, 10 de noviembre), “Apunten contra el patriarcado”, entrevista a María Jesús Izquierdo. Las 12, *Página 12*: <https://www.pagina12.com.ar/74851-apunten-contra-el-patriarcado> (10-11-2017).
- Domínguez, N. (2007), *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Foucault, M. (2001), *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gago, V. (2017), “Quién se hace cargo?”. Las 12, *Página 12*: <https://www.pagina12.com.ar/74860-quien-se-hace-cargo> (10-11-2017).
- Gandolfo, E. (2007), “El terror argentino”. En Gandolfo, E., *El libro de los géneros*. Buenos Aires: Norma.
- Giorgi, G. (2009), “Políticas del monstruo”. *Revista Iberoamericana*, LXXV (227): 323-329.
- Jackson, R. (1986), *Fantasy. Literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos.
- Lara, A. y Giazú, E. (2013), “El giro afectivo”. *Athenea Digital*, 13 (3): <http://atheneadigital.net/article/view/v13-n3-lara-enciso>
- Shua, A. M. (2002), “Como una buena madre”. En Gandolfo, E. y Hojman, E. (comp.), *El terror argentino*. Buenos Aires: Alfaguara, 259-273.
- _____ (2016), *Hija*. Buenos Aires: Emecé.